Del figurón del XVII al figurón del XVIII en una refundición

Elena Garcés Molina

Universidad de Málaga

Hace algunos años el doctor don Cristóbal Cuevas me sugirió, una vez acotado el terreno por mí —teatro del Siglo de Oro y manuscritos—, el realizar mi tesis doctoral sobre el autor teatral malagueño Francisco de Leiva (nacido en 1630 y fallecido en 1676).

Lo primero que hice fue visitar la *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz[1] y fotocopiar las páginas de su entrada. Creo recordar que fue muy pronto cuando, ojeando y hojeando esas hoy manoseadas y amarillentas fotocopias, me llamó la atención que una comedia se llamara *El honor es lo primero* y otra *Entre el honor y el amor, el honor es lo primero* [Simón Díaz, 1984: 64 y 65].

Hoy sé que la primera es una comedia original de Leiva, cuya edición más antigua conservada es la impresa en Sevilla entre 1717 y 1728 en el taller de Francisco Leefdael, y que lleva el número 156 de su serie de comedias sueltas[2].

De la segunda sé que es una refundición[3] de Luis Moncín (1750-1841), representada en Madrid en los teatros del Príncipe y de la Cruz en 1787[4] —así lo

[1] Simón Díaz [1984: 62-70].

[2] Aguilar Piñal [1974: 15]. De esta comedia se conserva un ejemplar en el Instituto del Teatro de Barcelona y otro en la Biblioteca Municipal de Madrid.

[3] Sobre refundiciones véase Álvarez Barrientos (coord.) [1991].

[4] Andioc y Coulon [1997: 709]: «*Entre el honor y el amor, el honor es lo primero*, Leiva Ramírez de Arellano, refundida por Moncín. (Por Luis Moncín, según consta en un recibo de 600 reales que firmó el 18

documentan René Andioc y Mireille Coulon con un recibo, por haber realizado la refundición, firmado por Luis Moncín—; y publicada en Madrid por el editor Manuel del Cerro entre 1790-1806.

El honor es lo primero es una comedia de capa y espada. Protagonizada por caballeros particulares —cuatro galanes y dos damas—, de acción amorosa: la dama primera es obligada a casarse con un galán ridículo —heredero de un gran mayorazgo en Aragón— por su hermano, galán segundo, enamorado de la dama segunda con la que acabará casándose. La dama primera con ayuda de su amiga, la dama segunda, —motores de la acción— implican al hermano de la dama segunda, galán suelto[5], enamorado de la dama primera, para ahuyentar al galán ridículo. Pero en un paseo la dama primera conoce fortuitamente al galán primero y quedan perdidamente enamorados el uno del otro, por supuesto sin saber la dama primera que este don Juan es el enamorado de su amiga, la dama segunda[6]. En paralelo el criado del galán primero coqueteará con las criadas de las dos damas.

¿Parece lioso? Es que de eso se trata: de jugar al enredo.

La comedia se puede resumir también como la inclusión de toda escena[7] típica de capa y espada.

La primera jornada, después de la exposición por parte de los personajes de los antecedentes de la trama, empieza con una escena de galanteo con tapadas, le sigue una escena de espadas entre el galán primero y el galán suelto, y termina con las dos damas sirviéndose del galán ridículo y de los criados para escapar de sus hermanos.

La segunda jornada incluye una escena nocturna con galán primero escondido en un retrete contiguo a la habitación de la dama y galán ridículo buscándolo, apagón de luces y los otros dos galanes acuden al estrépito de las voces. Llegan las luces y el escondido ha escapado, quedando el galán suelto como sospechoso a ojos del novio necio. La segunda escena de la segunda jornada tiene lugar en el jardín de la casa de la segunda dama y cuenta con situación de celos y desconfianza por

---

de octubre de 1787. Por otra parte, el título que figura en las listas que corresponden a los asientos es *El honor da entendimiento*). 1787 (Cruz, 04/X; P, 10/X)- 1788 (P, 16/I)- 1789 (P, 25/VII)- 1793 (P, 06/VII)- 1795 (Cruz, 28/IV)- 1800 (Cruz, 21/XI)- 1803 (Cruz, 19/XII)». De esta refundición se conservan ejemplares en la Universidad de Carolina del Norte, en el British Museum de Londres, en la Biblioteca Nacional de París, en el CSIC, en la Universidad de Toronto, en la de Oviedo, en la de Santiago de Compostela y en la de Castilla-La Mancha (Ciudad Real).

[5] Es interesante resaltar que en esta comedia hay dos galanes sueltos: el ridículo y otro al uso [Serralta, 1988]. Podríamos hablar del paso del pentágono al hexágono.

[6] El resumen está hecho sobre la definición que Arellano [2002] hace de «comedia de capa y espada», bajo la entrada «Comedia».

[7] Entendiendo por escena «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados, de cierta unidad y delimitada generalmente por cambios métricos» [Arellano, 1995:123].

parte de la dama primera que contempla al paño al galán primero coqueteando con la dama segunda, seguida de situación de celos y desconfianza por parte del galán primero cuando ve a su enamorada adulada por el galán suelto. Termina la jornada con escena de reconciliación entre los enamorados.

En la tercera jornada otra escena de espadas: el reto de los tres galanes que compiten por la dama primera: el galán primero, el galán suelto y el galán ridículo. Para el desenlace de la comedia es importante que cuando el galán primero tiene al galán suelto desarmado, le perdone la vida y le deje coger su arma. La última escena es un sarao con música en el que bailan dos parejas que van cambiando: dama primera/galán primero, dama segunda/galán segundo; dama primera/galán suelto, dama segunda/galán primero. En el final feliz el galán ridículo renuncia a la dama porque piensa que no es honrada, «que en los casos como estos / le oí decir a hombre docto, / que el honor es lo primero» (p. 28b)[8]. El galán suelto también la deja libre porque le debe la vida al galán primero, de modo que el galán primero se casa con la dama primera y el galán segundo con la dama segunda.

De las críticas que existen sobre esta obra compartimos la afirmación de Guido Mancini: «la intriga predomina sobre el figurón»[9]; y la de Julio Mathias: «[En esta comedia hay] situaciones verdaderamente graciosas»[10]. Situaciones que son muy divertidas de ver bien representadas, y que pierden gracia si son contadas en una síntesis argumental[11].

Presentado el contexto ahora pretendo fijar mi atención en el personaje del galán ridículo y ver cómo cambia en la refundición que Luis Moncín hizo un siglo después.

En la obra de Leiva el personaje ridículo antes de aparecer en el escenario es descrito por la dama primera en los siguientes términos:

> Pues parece que el Cielo riguroso
> dio a la naturaleza
> comisión solamente en la fiereza,

[8] Esta cita es de la edición de Sevilla, Joseph Padrino, s. a., porque a la de Leefdael le falta el final de la comedia.

[9] Mancini [2001: 335].

[10] Mathias [1970: 76].

[11] La criada Inés lo resumirá con las siguientes palabras: «Cada uno que engaña al otro / piensa, y entrambos se engañan» (p. 12a). Esta cita es de la edición de Sevilla, Joseph Padrino, s. a., porque a la de Leefdael le faltan las páginas 14 y 15 que se corresponden con el final de la jornada primera y el comienzo de la segunda. «La síntesis argumental, el análisis que podamos hacer de cada *quid pro quo*, no pueden recoger la tremenda carga de hilaridad que tienen estos equívocos puestos sobre las tablas. La dimensión cómica de la perplejidad de los personajes sólo nos la puede dar la interpretación del actor» [Pedraza Jiménez, 2000: 217].

para que por asombro o por ultraje
estase un hombre en forma de salvaje;
mas es contrario el nombre,
no es sino salvaje en forma de hombre. (p. 2a)[12]

Más adelante dirá de él también que es «cobarde» (p. 2b).

Cuando don Cosme comparezca en el escenario además de venir marcado por la presentación que de él ha hecho su prometida, aparecerá señalado por el vestuario. Aunque en el texto verbal no haya ninguna referencia específica a la ropa que debería llevar este personaje, está claro que su vestimenta de galán estaría marcada por algún signo rudo, desfasado y anticuado[13].

No obstante, lo que más le va a caracterizar a lo largo de la comedia va a ser su forma de hablar: su falta de fluidez en la conversación tanto para contar los antecedentes de su historia, en su primera aparición, como para resumir el argumento de la comedia, al final de la misma; el uso abundante de refranes [«que el criado para ser bueno / ha de ser como mostaza / bien molida sabe bien / si no está molida amarga» (p. 10a)]; y la mención de escenas costumbristas [«Mira, ahora digo yo / serán las ocho tasadas / y hoy es domingo, a esta hora / estará toda la casa / de mi cuñado revuelta, / la criada alzando las camas, / la esclava barriendo el patio, / el moro limpiando el haca / y afeitándose don Luis / y quitándose la pasa / Leonor, que se puso anoche» (p. 10b)]. Estos rasgos de su forma de hablar son propios de los graciosos, de modo que su lenguaje es tan importante o más que el disfraz para caracterizarlo como personaje tipo cómico. De ruptura total del decoro de un galán podemos decir que es su declaración: «primero soy yo que nadie» (p. 17a) y «No me he de casar, aunque / el Papa me lo mandara» (p. 26b)[14].

Al principio de la jornada segunda la dama primera lo tacha de «necio, ignorante» (p. 13a)[15]; el responsable de la boda de este galán ridículo con su hermana afirma en aparte: «Si habla este necio, me pierdo» (p. 13b) y «el don Cosme es grande bruto» (p. 18b); en boca del galán primero leemos: «¡Viven los Cielos, que un necio...» (p. 17a); el galán suelto dirá de él en aparte: «perdido soy, si el tonto habla» (p. 13b). La criada de la dama primera exclamará: «¡Hay tal loco!» (p. 13b). Si bien es

[12] Para las citas de *El honor es lo primero*, Sevilla, Francisco de Leefdael, [1717-1728], a dos columnas, las páginas 29-31 a tres columnas.

[13] Fernández Fernández [1999a: 321]. La investigadora distingue dos grupos: figurones que representan lo desfasado y figurones lindos o petimetres. El de esta comedia correspondería al primer grupo.

[14] Estas alusiones irreverentes a la religión católica nunca eran recitadas por los personajes nobles, sino por los graciosos; a veces tampoco por ellos, pues los censores las suprimían [Garcés, 2005: 16].

[15] Esta cita es de la edición de Sevilla, Joseph Padrino, s. a. Ver nota 11.

verdad que tanto las dos damas como el galán suelto le reconocen su caballerosidad y sangre hidalga:

Leonor. (*Ap.* Mas fuerza es que de él me valga,
que aunque necio es caballero). (p. 11b)

Beatriz. (*Ap.* Mas pues tiene sangre hidalga
me ha de valer). (p. 11b)

Fernando. Aunque es necio, es caballero. (p. 29c)

A lo largo de la historia la crítica no ha clasificado esta obra como comedia de figurón. Si aceptamos la definición que de comedia de figurón hace Olga Fernández en su tesis doctoral:

> un género de comedia popular humorística satírica que se desarrolla durante los siglos xvii y xviii y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto como por su psicología, por medio del cual se critican defectos humanos y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y su función supera con mucho la del «gracioso» tradicional[16].

Está claro que *El honor es lo primero* no entraría en esa categoría por los siguientes motivos: en nuestra comedia don Cosme, el galán ridículo, no es el protagonista, además de no servir para la crítica de defectos humanos o comportamientos sociales negativos. Este don Cosme no es un monomaníaco en el que se resalte cierto vicio que sea criticado en la comedia. Tampoco es el soporte fundamental de la comicidad de la obra, que ya hemos dicho que está en el juego escénico. En este sentido Olga Fernández menciona varias veces en su tesis cómo el figurón auténtico despliega una situación de todos contra él y no es el caso de nuestra comedia. Nos parece interesante señalar que la protagonista de nuestra comedia es la dama primera y en

[16] Fernández Fernández [1999a: 40]. Otras definiciones: «La comedia de figurón forma parte de la más amplia categoría de las "de capa y espada", que se desarrolla en Madrid y refleja costumbres contemporáneas. Según reza su mismo nombre, se centra en un personaje grotesco y ridículo, a cuyo escarmiento se dirige la intención del autor. Y con ese escarmiento se consigue el recreo del auditorio, de acuerdo con la fórmula latina *ridendo castigat mores*. La constante fundamental que presenta este tipo de composición teatral es la oposición entre Madrid, centro del imperio, sitio de elegancia y corrección, y el lugar de provincias de donde proviene el figurón. Éste desea salir de su condición periférica —por decirlo así—, a través de un matrimonio, que concibe como medio de promoción social, y al cual piensa poder aspirar por su belleza o por su riqueza, como en el caso de *Entre bobos anda el juego*» [Profeti, 1998: XXXIX].

su parlamento largo del principio de la jornada segunda se queja de que todos están contra ella —su hermano, el galán ridículo, el galán suelto y su ex-amiga la dama segunda—, todos menos su enamorado, el galán primero:

> enemigos declarados
> son todos, sólo el consuelo
> de todas estas fatigas,
> de todos estos tormentos,
> es don Juan, sólo don Juan. (p. 13a)[17]

Sin embargo, pensamos que tampoco es satisfactorio denominar esta comedia como de capa y espada y olvidar la presencia del personaje de don Cosme. ¿Quién es este don Cosme? Un personaje tipo que sus compañeros de reparto describen con seis adjetivos tópicos —salvaje, necio, ignorante, loco, de sangre hidalga y caballero—. Un tipo que en la lista de personajes es denominado «galán ridículo» y en su primera acotación «don Cosme ridículo», es decir, marcado por una vestimenta que correspondía con un tipo que en la segunda mitad del siglo XVII ya estaba bien definido. Determinado también por su lenguaje, ya explicado. Otra característica que lo fija es que en el soliloquio que tiene en la jornada primera menciona uno de los objetos simbólicos que caracteriza al personaje, la espada:

> brazo tengo y tengo espada,
> y digan que no es de las
> viejas de Toledo; al arma
> honor, guerra. (p. 11a)

Yo me imagino una espada de tamaño desproporcionado, reminiscencia de un caballero medieval, símbolo paródico de hidalguía y valor en un personaje ridiculizado por su cobardía[18]. Otra característica propia de este personaje son algunas escenas ridículas. No hablamos de las típicas de capa y espada antes mencionadas (tapadas, duelo de espadas a tres), en las que sólo sirve como elemento de refuerzo cómico, sino de una escena intrascendental para la intriga de la comedia que tiene lugar al principio de la jornada segunda, y que sólo adquiere pleno sentido como marcadora del tipo, nos referimos al tropezón de don Cosme al entrar en el aposento de Leonor:

[17] Ver nota 15.

[18] «La espada, tan antigua como la vitela del hidalgo, nos trae el recuerdo de las enmohecidas armas de don Quijote, con quien ya sabemos que se comparó varias veces a los figurones del XVIII» [Fernández Fernández, 1999a: 414]. No nos pasa desapercibido que esta idea es la que inspira el título de este Congreso: «Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro».

Sale don Cosme cojeando.
¿Es posible, que a estas horas
no hubieran una luz puesto
con mil demonios aquí?,
que por un tris no me he muerto;
¡y voto a Cristo que una
espinilla me he deshecho:
los diablos lleven el alma
que tiene la culpa de ello! (p. 16b)[19]

Por último, otro recurso caracterizador del personaje es la redacción impropia de un billete emplazando al duelo (p. 29c).

Admitamos que en esta comedia el figurón no es la pieza angular del edificio dramático, pero tampoco creo que podamos obviar la presencia del personaje de don Cosme y clasificar esta comedia solamente como de capa y espada.

Nosotros definiríamos esta comedia como de capa y espada con galán ridículo[20].

Olga Fernández Fernández en su tesis doctoral, el estudio más completo que conocemos sobre el figurón, distingue tres modos de situar y mover el figurón en relación con los otros personajes. En la categoría a) encajaría perfectamente nuestro don Cosme:

> El figurón actúa como un galán de capa y espada, realmente como un «antigalán» por su aspecto y carácter, pero sin que por ello deje de tener el mismo papel de un galán convencional. Participa en los mismos enredos amorosos que otros personajes y no es la pieza principal del mecanismo de la trama[21].

Don Cosme es usado por Leiva como un recurso humorístico intensificador, útil para complicar más sus escenas divertidas, como una vuelta de rocalla en la decoración rococó.

Una vez analizado el personaje de don Cosme en la obra de Leiva, pasamos a compararlo con el de la refundición de Luis Moncín.

[19] Otra escena típica es que el galán ridículo se siente, aunque la dama esté de pie (p. 17a).

[20] Denominación que aparece en la lista de personajes de la edición más antigua que conservamos, p. 1. [García Ruiz, 2002: 146]: «El figurón es un tipo, no un género. Su presencia no engendra una fórmula genérica, comedia de figurón, diversa de la comedia de capa y espada. Sencillamente se integra en ella. Por tanto, es mejor hablar de comedias (o novelas) con figurón». En el Congreso F. Serralta, en los comentarios tras esta comunicación, afirmó no reconocer tampoco la comedia de figurón como un género.

[21] Fernández Fernández [1999b: 138 y 1999a: 371].

Para empezar es evidente que el autor del xviii quiere transformar a don Cosme en protagonista de la obra, así lo primero que hace es trasladar su primera aparición —en la comedia original en la escena segunda de la jornada primera— al principio de la comedia. Esto es muy importante porque ya no conoceremos al personaje por la presentación paródica que otros personajes hacen de él, sino por él mismo. Estas son sus primeras palabras, incorporación de Luis Moncín (a partir de aquí todas las citas no estaban en la obra de Leiva):

Cosme. Ata las mulas y ven
y mira no se te vayan
que en Madrid andan más sueltas
muchas cuanto más atadas.
¡Famoso sitio, le haré
duro campo de batalla,
donde consiga mi brazo
dejar bien puesta mi fama. (p. 1a)[22]

Mientras que en la comedia de Leiva el fin primero de don Cosme era casarse con su prometida, en esta su intención primera es retarse con el galán suelto:

Vete Martín, con secreto,
de don Fernando a la casa,
y dile que al punto venga,
que aquí mi valor le aguarda. (p. 2b)

Desde el principio Cosme no es presentado por Moncín como un tipo ridículo, ya en la lista de personajes no leemos galán ridículo sino «extravagante». Es el motor de la comedia: «Sí señor, pero yo sé / más que todos del enredo»[23] (p. 36b) y limpiar su honor es lo que le mueve:

Todos me tienen por necio,
pero yo les haré ver,
para que tomen ejemplo,

[22] Para las citas de *Entre el honor y el amor, el honor es lo primero*, [Madrid], [Manuel del Cerro] en la librería de Cerro, calle de Cedaceros, y en su puesto, calle de Alcalá..., [1790-1806], 38 pp., a dos columnas.

[23] Anteriormente el don Cosme de Moncín había dicho: «Dios me entiende y yo me entiendo» (p. 18). Interesantísimo octosílabo que recuerda el título de una de las comedias de Cañizares en las que la investigadora Olga Fernández [1999a: 160] aprecia: «El protagonisa de *Yo me entiendo y Dios me entiende* ya va decididamente hacia la transformación del figurón en algo muy distinto de lo que había sido hasta el momento».

que en asuntos de consorcio,
el honor es lo primero. (p. 20a)

Y más adelante:

Y yo haré ver, aunque necio,
que cuando honor y amor lidian,
el honor es lo primero. (p. 35a)

De hecho es visto por él mismo y por el público por encima de los otros personajes en honestidad:

Señores, en qué pocilga
estoy metido entre estos
maestros de fullerías. (p. 34b)

Este don Cosme no tiene nada que ver con el tipo ridículo y generador de risa de la comedia de Leiva. No es que la obra original no defendiera la tesis del título, pero de una manera mucho más circunstancial. El octosílabo aparece una vez defendido por el galán segundo (p. 29a), y otra al final de la comedia, cuando el galán ridículo renuncia a la dama y afirma: «que en los casos como estos / le oí decir a hombre docto, / que el honor es lo primero» (p. 28b)[24].

Sin duda el personaje de don Cosme, de la mano de Luis Moncín, ha dado el salto que Olga Fernández plantea en su tesis, de la categoría a), en la que lo había situado Francisco de Leiva, a la categoría c): «El figurón es la pieza más importante y está en lucha contra los otros [...]; el figurón es un personaje positivo que ha de enfrentarse a todos para preservar su honor»[25].

Entre la comedia de Leiva y la refundición de Moncín apreciamos no sólo un cambio estructural y formal —no hay diálogos paralelos, se suprimen los parlamentos largos de endecasílabos y heptasílabos cargados de figuras retóricas de gusto barroco como la correlación diseminativo recolectiva[26]—, sino que también hay un cambio conceptual. El personaje ahora es positivo, sin dejar de ser cómico, se ha dignificado,

[24] Ver nota 8.

[25] Fernández Fernández [1999b: 139-140 y 1999a: 371]. Aunque es cierto que en todas las obras incluidas en este apartado por la investigadora el figurón está casado, no creemos que lo distancie del modelo el dato del casamiento que Moncín no podía cambiar en su refundición para mantener el argumento del modelo.

[26] Los que hemos trabajado con manuscritos teatrales del siglo XVII manipulados por «autores de comedias» nos preguntamos en qué momento aparecieron esos «noes» al margen de estos largos parlamentos y si alguna vez fueron recitados íntegramente en una representación.

ha pasado de figura a carácter[27]. Si aceptamos la idea de Olga Fernández de que «los dos puntos en que se apoya el género de figurón son la crítica y la risa»[28], y la comedia de Leiva no encaja en la definición de «comedia de figurón» en su aspecto de crítica de defectos humanos y comportamientos sociales negativos, sí lo hará la de Moncín, en la que el dramaturgo pone en evidencia la injusticia de la costumbre social del matrimonio de conveniencia. Son, sin duda, las últimas líneas recitadas por el don Cosme de la refundición, las que la alejan totalmente de su modelo:

Porque aunque yo un necio sea,
para lo que es mi provecho
no lo soy; doy que Leonor,
a su decoro atendiendo,
procedería cual debe;
pero decidme: ¿no es cierto
que casada a su disgusto
en un continuo tormento
viviría? Pues, ¿por qué,
si yo lo estoy conociendo,
he de casarme? Hijo mío,
el matrimonio es muy bueno
a gusto, pero por fuerza
no es matrimonio, es infierno:
yo viviría rabiando,
ella muriera gimiendo,
y de las penas de ambos
seríais vos instrumento.
Por mi dinero conmigo
la casáis, y es grande yerro,
que el hombre es el que se casa
con la mujer, no el dinero,
y ha de ser al gusto suyo
su marido, que no al vuestro.
De la codicia guiados,
usted y otros majaderos

[27] Durante el Congreso F. Serralta apuntó en sus comentarios a esta comunicación que probablemente fueron los autores y críticos del siglo XVIII los que leyeron las comedias de figurón de la categoría a) de Olga Fernández como comedias de carácter, como un género que ellos vieron, pero no existía. En este sentido creemos que sería interesante seguir con la investigación de cómo interpretó y refundió el siglo XVIII el teatro hoy llamado clásico.

[28] Fernández Fernández [1999a: 565].

hacen casamientos que
fuera mejor el no hacerlos,
siendo las pobres mujeres
víctimas de los talegos,
pues conmigo no ha de ser,
hermano infundido en suegro,
que para estar mal casado,
mejor me estaré soltero:
ved ahora lo que intentáis,
porque ya empeñado en ello,
antes que casarme haré
me lleven al cementerio. (p. 37a-b)

Es evidente que entre lo que era una comedia de figurón según lo entendían los autores áureos, y lo que era para Moncín y sus contemporáneos hay un salto cualitativo[29]. Olga Fernández, por las dos obras de Moncín analizadas en su tesis doctoral, caracteriza al autor como reaccionario a las nuevas ideas sobre la educación de la mujer, el matrimonio o el honor[30]. No creemos que esta tesis concuerde con las ideas defendidas en esta refundición, que consideramos bastante modernas[31]. En todo caso la investigadora al final de la conclusión a su tesis afirma: «el tema de la comedia de figurón no está agotado en absoluto». Confiamos en que estas palabras sean la aportación de un granito de arena al estudio de tema tan vasto y complejo.

En cien años cambian la sociedad, las costumbres, las ideas, todo. A nosotros como historiadores de la literatura sólo nos queda intentar escuchar e interpretar lo que en palabras de Francisco Rico, es «el tozudo diálogo del creador con la tradición»[32].

[29] Es necesario señalar que el título de la refundición aparece precedido del encabezamiento «Comedia de figurón», en letras mayúsculas y en un tipo de letra mayor que el del propio título. Olga Fernández [1999b: 140 y 1999a: 192-195] resalta dos causas de este salto cualitativo: una estética —la búsqueda de mayor verosimilitud dieciochesca— y otra ideológica —defensa de las ideas tradicionales frente a las extranjeras—.

[30] Fernández Fernández [1999a: 565].

[31] Olga Fernández [1999a: 256] reconoce: «la falta de lectura de ciertas obras, aparentemente menores, es la causa de más de un tópico fosilizado».

[32] Rico [1991: 8].

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco [1974]: *Impresos sevillanos del siglo xviii. Adiciones a la tipografía hispalense*, CSIC, Madrid.

Álvarez Barrientos, Joaquín (coord.) [1991]: *Clásicos después de los clásicos*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5.

Andioc, René y Coulon, Mireille [1997]: *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii (1708-1808)*, 2 vols., Presses universitaries du Mirail, Toulouse.

Arellano, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo xvii*, Cátedra, Madrid.

— [2002]: «Comedia», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, pp. 48-51.

Fernández Fernández, Olga [1999a]: *La comedia de figurón de los siglos xvii y xviii*, http://tesis.sim.ucm.es:2004/19972000/H/3/H3057501.pdf para el tomo I; y http://tesis.sim.ucm.es:2004/19972000/H/3/H3057502 para el tomo II.

— [1999b]: «Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*», en *XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 133-149.

Garcés, Elena [2005]: «Introducción», en Francisco de Leiva, *No hay contra un padre razón*, CEDMA, Málaga, pp. 9-89.

García Ruiz, Víctor [2002]: «Figurón», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, pp. 146-148.

Mancini, Guido [2001]: «Algunas notas al margen de la producción dramática de Francisco de Leiva», en *Jewish culture and the hispanic world: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), pp. 333-350.

Mathias, Julio [1970]: *Un dramaturgo del siglo XVII: Francisco de Leiva (1630-1676)*, Editora Nacional, Madrid.

Pedraza Jiménez, Felipe B. [2000]: *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid.

Profeti, Maria Grazia [1998]: «El subgénero "comedia de figurón"», en «Prólogo», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, Crítica, Barcelona, pp. XXXVIII-XL.

Rico, Francisco [1991]: *Breve biblioteca de autores españoles*, Círculo de Lectores, Barcelona.

Serralta, Frédéric [1988]: «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 83-93.

Simón Díaz, José [1984]: *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo XIII, CSIC, Madrid, pp. 62-70.